

编者按 :本刊从第二期到第四期连载周宁先生的《20 世纪中国戏剧批评的基本问题》一文,周宁先生是教育部“长江学者”特聘教授、厦门大学人文学院院长。该文分三次载完,目次如下:《政治化与美学化:戏剧观念的正题与副题》(第二期)、《现代化与民族化:戏剧观念的坦途或迷途》(第三期)、《现实主义或现代主义:戏剧观念的立场或方法》(第四期)。

现实主义或现代主义 :戏剧观念的立场或方法 ——20世纪中国戏剧批评的基本问题之三

文 周 宁

【摘要】20 世纪中国戏剧理论批评的社会政治属性选择了现实主义创作方法,而现实主义一旦担负起意识形态使命,势必放弃其科学性与客观性。当现实主义被规定为“社会主义”现实主义时,现实就不再是客观真实,而成为被指令的“虚构”。现实主义走向其反面,不是揭示真理而是创造幻觉。现实主义的堕落导致现代主义兴起,它打破现实主义的幻觉,从解放创作方法入手解放戏剧观念,但创作手法可以解放,创作原则却难以动摇;现代主义从政治权力手中解放戏剧创作的同时,却在市场经济面前解散了观众,戏剧探索无进路亦无退路。

【关键词】真实;幻觉;现实主义;现代主义

[中图分类号]J80 [文献标识码]A

三

1939 年张庚提出“话剧民族化与旧剧现代化”的命题,认为不论“话剧民族化”还是“旧剧现代化”,出路都是现实主义。旧剧必须反映现实生活与革命斗争,才能为现代社会所接受;新剧的问题或许不在反映现实的内容,而在反映现实的方法,新剧如何为大众所接受?“话剧民族化”不但要求话剧在呈现形式上吸纳传统戏曲中的元素,使之能够成为一种适应于中国民众审美习惯的艺术样式,而且还要求它表现中国当时的政治斗争生活,唤起人们的革命意识。这一点无疑和“革命启蒙”精神的基本内涵不谋而合。实际上,张庚正是在这种特殊的思想意识形态的指导下来展开戏剧工作的。值得注意的是,在谈论话剧民族化的具体实施方案时,张庚明确地指出:“现实主义就是民族化与现代化的最大的保证。”⁽¹⁾

现实主义创作原则的问题,是 20 世纪中国戏剧理论批评史的三大核心问题之一。从新旧剧之争开始的 20 世纪中国戏剧理论批评史,在起点上就设定了现实主义创作方法的正统性。这种正统

性,在政治上来自现实主义艺术关注现实改造社会,肩负着社会启蒙政治革命的使命;在艺术上来自现实主义是西方戏剧的基本原则,从古希腊悲剧到幻觉剧场的西方戏剧传统与中国戏曲相比,总体上是现实主义的。现实主义既是政治原则,又是美学原则;既是戏曲现代化的出路,又是话剧民族化的出路。我们所说的三组大问题,戏剧本质的政治化与美学化、话剧的民族化与戏曲的现代化、创作方法的现实主义与现代主义,在思想上是密切相关、相互对应的。

现实主义是倡导新剧的根据,也是批判旧戏的根据。辛亥革命前后新剧提倡者们虽然没有明确的现实主义戏剧观念,但对戏剧的现实作用的强调,无疑为日后现实主义作为一种戏剧原则的提出,做了充分的铺垫。新文化运动中戏剧批评在继承晚清民初戏曲理论批评的基础上,进一步引进西方戏剧观念,以西方戏剧为批评标准,来批判旧戏,认为旧戏不能反映社会现实,不能揭露中国传统社会的固陋,无法适应新文化运动的需求。这套观念虽然没有以明确的现实主义创作方法作为名目,但已完全

具备现实主义创作原则的基本内容。

“五四”新文化运动大量引进西方现代戏剧观念,包括启蒙主义、现实主义、浪漫主义以及现代主义,但新文化运动者对易卜生代表的现实主义戏剧推崇尤甚。他们将“易卜生主义”当作改革旧戏、建立新剧的尺度,新剧必是一种写实主义的戏剧,“肯说老实话”,“把社会种种腐败龌龊的实在情形写出来叫大家仔细看”。中国戏剧的出路,在于摒弃旧戏,建构以易卜生式的写实主义为核心的“纯粹戏剧”。以写实主义为核心的“易卜生主义”,成为新剧的创作原则与艺术追求。“新青年派”强调新剧社会启蒙和政治革命的作用,将其视为促进社会进步的工具,认为写实主义的新剧有利于戏剧的进步、人的自由与发展,他们推崇的所谓“纯粹戏剧”,就是肩负着启蒙社会、改革政治的功利主义使命的戏剧。

这里值得注意的是,中国新文化运动推崇的西方写实主义,强调了其社会政治含义,忽略或扭曲了其知识与美学含义。西方的现实主义创作方法主张艺术以科学的精神再现现实生活,他们的创作方法建立在“认知的真实论”的基

基础上,现实主义艺术的第一信条是艺术家必须保持客观科学的态度,呈现客观现实,既不能主观随意地批评现实,更不能随艺术家的主观意图改变甚至歪曲现实。新文化运动者从写实主义角度推崇新剧,其实并不了解或者也无心了解现实主义戏剧的艺术内涵。首先是对“易卜生主义”的曲解,其实易卜生戏路很广,包括早期的浪漫主义戏剧和晚期的象征主义戏剧,所谓写实主义的“社会问题剧”只占其创作的极少部分;其次是根本不关心西方现实主义戏剧的艺术美学特质,即幻觉剧场的意义。所以,新文化运动提倡写实主义戏剧创作原则,真正的用意是政治运动。

新文化运动最初理解提倡的现实主义戏剧观念,是一种浅薄庸俗的现实主义。它只关注政治立场,不关心艺术方法,关于“易卜生主义”,他们也大多只看到易卜生的社会批判内容,看不到易卜生幻觉剧场的艺术魅力。“国剧运动”的倡导者们的戏剧修养相对更好一些,他们发现西方幻觉剧场的真实的问题。西方的写实主义舞台假设“第四堵墙”,剧场被分成两段,观演隔离,反而不易实现其营造幻觉的目的。中国戏曲虽然非写实的、程式化,但舞台效果生动,极富表现力。他们在中西戏剧的比较视野内意识到戏剧的写实与写意可能殊途同归,这是20世纪世界戏剧运动的大势所趋:“中国剧场在由象征的变而为写实的,西方剧场在由写实的变而为象征的。也许在大路之上,二者不期而遇,于是联合势力,发展到古今所同梦的完美戏剧。”⁽²⁾西方戏剧走向象征主义,中国戏剧走向写实主义,这种换位走向意味着什么?余上沅提出,“我们建设国剧要在‘写意的’和‘写实的’两峰间,架起一座桥梁,——一种新的戏剧”。⁽³⁾“国剧”运动者都是理想主义者,或许这种“互倾的趋向”、“不期而遇的动机”,最终可能实现“古今所同梦的完美的戏剧”。⁽⁴⁾

所谓“完美的戏剧”最终只是一个梦想,一个现实主义社会运动洪流中的瞬间即逝的泡沫或插曲。现实主义创作原则的含义是模糊的,但功能却异常重大。首先,现实主义是新剧取代旧戏的

根据,在现实主义创作原则下,旧戏已经没有存在的理由,因为旧戏根本无法反映现实生活。其次,现实主义是新剧自我确认的依据,戏剧应该是“为现实人生”的艺术,其价值与方法均体现在现实主义上。新剧反映现实人生问题,具有重要社会意义。洪深认为,戏剧首先是描写人生的艺术,其价值亦在于此。“戏剧所搬演的,都是人事,戏剧的取材,就是人生。同别的艺术(如图画音乐)相比较,戏剧更是明显地、充分地描写人生的艺术了。”⁽⁵⁾作家必须“亲自去阅历人生、观察人生、了解人生、直接的记录人生”,而人生不是固定不变的,人生与作者所处的时代社会是紧密相联的,“一个时代有一个时代的精神与状态”,因此,“一切有价值的戏剧,都是富于时代性的。换言之,戏剧必是一个时代的结晶,为一个时代的情形环境所造成”,⁽⁶⁾“每一个剧本必然包含一种人生哲学;必然是对社会某一问题表示主张和态度的”。⁽⁷⁾

戏剧作为“为人生”的艺术,现实主义创作方法便成为理所当然的选择,尤其是30年代中国话剧思潮“左转”后,戏剧不仅要“为人生”、“为大众”而且要“为革命”。目的决定手段,田汉早期推崇新浪漫主义戏剧,追求“真艺术”与“真爱情”,其中虽有现实主义倾向,但并不明确。30年代他开始自我批判,越发关注戏剧的“写实性”,推崇“普罗大众文艺”,“谁不能真走到工人里去一道生活,一道感觉,谁也就不配谈大众化”。⁽⁸⁾抗战爆发强化了这种“运动现实主义”倾向,中华民族危亡之际,“中国戏剧家的责任就在艺术地、有血有肉地描画出这个现实,使广大观众瞭解并且痛感这个现实,大家起来为中国民族的独立自由而战。——戏剧家以及一般的文化人,只有意识地担负这个责任的,才会产出划时代的东西,才能自致于伟大与悠久”。⁽⁹⁾

现实主义创作方法在“左转”之后便获得了明确的政治甚至党派意义,于是,写实主义也有了新旧之分。田汉认为自己创作观念已经从“旧写实主义”转向了“新写实主义”⁽¹⁰⁾。“旧写实主

义的作品里是看不到出路的。它们都充满了一种绝望的苦闷。新写实主义在这点上进步的,它于详细地解剖之后,而再赋予一种新的希望,唤起人们已死的心灵,勇敢地生活下去,使社会愈加健康起来”,“我们干戏剧的,戏剧就是我们的武器,我们应当用我们的武器来创造人生,创造社会”。⁽¹¹⁾

新写实主义可以具体表述为“革命现实主义”或“社会主义现实主义”,这与30年代启蒙主题的转换密切相关。启蒙从社会启蒙转向政治启蒙,从政治启蒙转向政党启蒙,“启发阶级解放意识的觉醒,宣传和鼓动的是为阶级、政党的利益目标而奋斗”。⁽¹²⁾政党启蒙主题是以“革命启蒙”表述的,戏剧为革命现实服务,而革命现实的意义,又是主持革命的政党规定的。中国文学从“文学革命”走向了“革命文学”,戏剧也完成了同步转换,“无产阶级现实主义”赋予现实主义创作方法以政党政治与阶级斗争的内涵。首先,它规定了现实主义作为唯一合法的创作方法。其次,它规定了现实主义创作方法的具体创作内容,也就是不仅规定了现实主义方法,还规定了“现实”,这个现实就是无产阶级革命和无产阶级革命必胜的“现实”。价值决定真实,政治利益决定创作原则,无产阶级文学则把革命的马克思主义世界观作为创作指导思想,把当代无产阶级的“现实”生活当作创作对象,把无产阶级现实主义当作革命武器。⁽¹³⁾

到此为止,现实主义已经不是一种可供选择的创作方法,而是唯一可供选择的创作方法;已经不是一种戏剧创作方法,而是一种体现意识形态权力的创作原则。1930年代曹禺创作出《雷雨》、《日出》、《北京人》,标志着中国现代话剧艺术的高峰。奇怪的是,剧作上演后得到的恶评甚至多于好评,让人不可思议。张庚虽然承认曹禺是位“不自觉的现实主义者”,但也指出《雷雨》远离现实,题旨狭小,缺乏社会责任感,没有用先进的思想,也就是马克思主义观点指导创作。《日出》虽然表达了作者对社会不公的愤怒与改革的期望,但总体上思想境界相较《雷雨》并无太大提升。曹禺

的社会批判不是建立在历史唯物主义的客观分析上,而是建立在他潜意识中的、非理性的“原始精神”^{〔14〕}上。黄芝冈对曹禺的批判庸俗而过激,认为曹禺不具备“对社会有正确认识和剖析”的能力,“对剧情无正确的估量,不但是幻术般的欺骗了观众,而且也因为观众们的盲目拥护认不清自己的前途”。^{〔15〕}周扬对这种批评也感到过分,这似乎不是在写艺术评论,而是写社会评论。周扬继续在张庚的思路评论曹禺的创作,认为曹禺在创作过程中自觉或者不自觉地运用了“现实主义”的创作方法:“《雷雨》和《日出》无论是在形式技巧上,在主题内容上,都是优秀的作品,它们具有反封建反资本主义的意义。”^{〔16〕}唯一的遗憾是,他希望曹禺能具有成熟的革命意识,改变自己个人化、唯美化的写作路数,自觉地表达改造社会的革命要求。

张庚、周扬等人围绕着曹禺剧作进行的评论,与其说是对具体剧作家、剧作的评论,不如说是对“社会主义现实主义”批评方法的演习。周扬运用所谓的“社会主义现实主义”理论批评曹禺的创作,而“社会主义现实主义”创作观念或批评尺度,要求创作者评论者自觉运用“历史唯物主义”、“阶级斗争”等理论指导创作,解读作品。所谓“社会主义现实主义的创作方法”具有两种含义:其一,它具有明确的阶级性,是无产阶级作家所必须掌握的创作方法。它不但要求作家以现实生活中的阶级斗争为创作题材,而且还要求作家在创作过程中,自觉运用马克思主义理论中的阶级分析的方法来对斗争的结果进行预测。而按照这一特定理论的基本观点,在无产阶级与资产阶级相互斗争的过程中,无产阶级必然是会取得胜利的;其二,它是以“正确地反映真理”为美学原则的。这里的“真理”是有特定所指的、被规定的“真理”,即是指马克思主义政治思想。无论是在政治领域中,还是在文学创作领域中,马克思主义都是用以解决一切问题的根本方法,以及衡量一切价值的重要尺度。他说:“文学的真理和政治的真理是一个,其差别,只是前者是通过形象去反映真理的。所以

政治的正确就是文学的正确。不能代表政治的正确的作品,也就不会有完全的文学的真实。……文学自身就是政治的一定形式。”^{〔17〕}

曹禺内心虽然反感这种将“‘剧’卖给‘宣传政见’”的“宣传剧”,希望以自己的“易卜生式戏剧”创作坚守戏剧的审美本质,但他未作任何反驳。个人的审美追求终归无法抵抗群众性批判的暴力,更何况建国后“社会主义现实主义”创作与批评观念被尊为圣训,此时曹禺已不是消极抵抗而是积极迎合了。1950年,曹禺就以周扬的评论为依据改写了《雷雨》、《日出》和《原野》,结果不伦不类,被改写后的作品虽然有了明确的主题思想,但是其艺术审美特性却荡然无存。曹禺晚年有过反思,其实更应该反思的是周扬。

1930年代围绕着曹禺剧作进行的批评,实际上是一场戏剧批评的意识形态化演习。从戏剧理论批评史上看,戏剧界自身提前完成了从浅薄庸俗的现实主义到粗暴专制的现实主义的转型,现实主义不再是个简单的创作方法问题,而是一个体现意识形态权力的创作原则问题。“抗战”的全面爆发,加剧了现实主义创作原则的意识形态转化,戏剧界自觉地将艺术活动视为政治革命斗争活动的一个重要组成部分,“社会主义现实主义”(“革命现实主义”)理论理所当然地成为主流的创作观和权威的戏剧批评尺度。结果是在这种大环境下,曹禺又不合时宜地写出《原野》。按照“革命现实主义”理论原则,这无疑是一部毫无思想意义的作品。杨晦就在《曹禺论》中对该剧大加批判,称《原野》为“曹禺最失败的一部作品”。

1930年代出现的革命现实主义戏剧思潮,一方面是政治权力干预的结果,另一方面也是艺术家自愿选择的结果。这一文艺思潮的主要内容可以表述为三个方面:1.文艺必须为现实政治服务;2.文艺应如实地反映现实人生,表现社会理想,兼具现实性、真实性和理想性;3.倡导写实、典型化和细节描写等创作手法。这一文艺思潮在其后的半个世纪不断加强,从乌托邦到意识形态,“社会

主义现实主义”创作原则在建国后被尊为不容置疑的圣训,艺术成为政治,理论成为教条,批评成为批判。戏曲改革、话剧革命,从十七年到文化大革命,“社会主义现实主义”始终是戏剧创作与批评的最高原则。直到改革开放后,这一原则也没有被否定,而是在有限的范围内被质疑、无限的范围内被搁置。

动摇现实主义至尊地位的,是现代主义;然而,现代主义未必敢于否定现实主义,只是提供了另一种选择。现实主义是不容否定的,因为在20世纪中国,它已经成为一种拥有政治权力的意识形态;现实主义是可以质疑的,但仅限于创作方法层面,这是中国大陆的“现实”。

现实主义与现代主义之争,台湾的状况有相同的方面,也有不同的方面。首先,国民党退守台湾后对戏剧的意识形态控制是直接而粗暴的,并没有经过一套“戏剧理论”的精心包装。如果说大陆意识形态对戏剧是利用下严控,台湾则是严控下利用,“反共抗俄”意识形态下的戏剧创作与评论幼稚粗暴可笑,难怪台湾有说“反共抗俄剧”中的角色,用猴子都可以扮演。1949年之后,台湾戏剧与大陆戏剧长期分隔,但二者在精神上仍高度一致。高度意识形态化的现实主义戏剧的理论被奉为至尊,它与其说是一种创作方法,不如说是一种政治原则。姚一苇、张晓风、马森等台湾话剧现代转型的先行者,最初都是遵循中国现代话剧的写实传统,后来才在西方现代主义戏剧思潮影响下,开始探索新的戏剧表现手法,推动台湾戏剧从现实主义向现代主义转型。

1960年代现代主义戏剧思潮的传入,开启了台湾戏剧的“二度西潮”,使台湾戏剧逐渐走出意识形态化的阴影。姚一苇、马森等人不断引介西方现代主义戏剧理论,并以自己的创作实践其戏剧理论与戏剧观。台湾戏剧反叛“拟写现实主义”传统,接受西方现代主义戏剧思潮,从布莱希特的史诗剧场、阿尔托的残酷剧场、格罗托夫斯基的贫穷剧场到谢克纳的环境剧场,种种西方现代主义后现代主义戏剧理论与实践,将台湾戏剧观念从现实主义传统中解放出来。

这种解放在台湾是彻底的、无禁忌的，现代主义不仅否定了现实主义的创作方法，甚至否定了现实主义创作方法背后的意识形态。经济发展、政治变革，也成为戏剧界从现实主义向现代主义转型的动力。这次转型对台湾现代戏剧命运的转变是根本性的。大陆的现主义戏剧思潮并未有这般成效，它可以从创作手法上松动现实主义正统，但不可以从创作原则上动摇其意识形态内涵。

大陆新时期戏剧批评从质疑现实主义的意识形态内核开始。人们意识到所谓“革命现实主义”、“社会主义现实主义”，实际上是违背现实主义的基本精神的，它所反映的现实是被意识形态规定的“伪现实”。现实主义美学的核心概念是“真实”，社会主义现实主义是掩盖或歪扭“真实”的。令人遗憾的是，过去人们将谎言当真理，现在人们把常识当理论。新时期戏剧思想未敢违背正统的现实主义创作原则，在有限的范围内讨论的现实主义反映“真实”的问题，在戏剧思想上缺乏理论深度。而且说到底，所谓“直面现实‘讲真话’‘干预生活’”，“提出为千百万人所关心的重大问题”之类的说法，也是以一种意识形态取代另一种意识形态的斗争，戏剧思想并没有获得美学与理论的依据。真正的问题不在政治观的更新上，而在戏剧观的更新上。

新时期戏剧观的更新，从质疑现实主义的意识形态功能和美学方法两个层面上展开，不断深入。就意识形态而言，人们反对将戏剧当作意识形态化的宣传工具，争取戏剧的美学自主性。用美学原则取代政治原则，不仅颠覆了“社会主义现实主义”的正统观念，甚至要从起点上颠覆新剧以来的现代戏剧观念，强调戏剧并非服务社会政治的工具。新时期戏剧反思中最深刻的问题，触及到20世纪中国戏剧理论批评的核心症结。遗憾的是，此时思想的武器尚未准备好，而政治的武器已经严阵以待。现实主义的正统地位在意识形态斗争中是不容动摇的。

现实主义的正统地位不容动摇，但是是否可以容忍美学上的另类选择？新时期

期不仅从创作原则上质疑“社会主义现实主义”，还从具体创作方法上反叛现实主义传统。探索戏剧观念从总体上说有两个基本特点：一是以现代主义超越现实主义，二是以千年传统超越百年传统。

首先，以现代主义超越现实主义。新世纪探索戏剧将反思的焦点集中在现实主义问题上，如果说“社会主义现实主义”创作原则的意识形态权威一时难以破除，至少可以从创作方法上动摇现实主义正统。现实主义的源头在西方，现代主义的源头也在西方，西方现代主义戏剧挑战“幻觉剧场”与“斯坦尼体系”，以子之矛攻子之盾，现代主义戏剧便成为新时期中国探索戏剧挑战现实主义传统的理论工具。现代主义看出现实主义的内在矛盾：现实主义戏剧一方面要揭示现实的真相，另一方面又在制造幻觉，如何以幻觉的方式揭示真理呢？这是布莱希特的问题。

布莱希特反对亚里士多德的幻觉剧场的理论前提是，幻觉剧场通过观众的同情制造“骗局”，使观众的精神处于一种“无批判力的状态中”，“这些戏剧家的本领实在惊人，他们居然能够借助这样一种关于真实世界的残缺不全的复制品，强烈地打动他们兴致勃勃的观众的感情，这是世界本身所不及的”。^{〔18〕}布莱希特首先假设戏剧是现实世界的反映或再现，然后假设亚里士多德传统的幻觉剧场是虚假的反映或再现，每一个时代都有它的戏剧，科学时代的戏剧“把新的社会科学方法——唯物主义辩证法运用到它的反映中来”，具体技巧就是陌生化。

西方现代主义以史诗剧场挑战幻觉剧场，以布莱希特挑战斯坦尼，新时期探索戏剧像当年改良派维新派倡导新剧那样，再次借助西方的资源解决中国的问题。“社会主义现实主义”戏剧是背叛现实制造幻觉的，西方现代主义对现实主义的批判让我们看到问题。戏剧是反抗虚伪意识形态的现代精神仪式，正是在这个意义上，布鲁克将布莱希特与阿尔托结合起来，让新时期探索戏剧看到超越“社会主义现实主义”的艺术之路。布莱希特假设传统戏剧的虚幻，提倡一

种理性的、科学的、批判的史诗剧场。他的批判传统戏剧与流行意识形态的途径是社会理性的，辩证法戏剧是打破精神梦幻的方式。阿尔托同样认为，西方传统戏剧，或心理主义语言中心的戏剧及其所维护的现代文明，本质上是一种温情脉脉的幻梦。传统戏剧是意识形态“替身”，戏剧必须同时打破现实意识形态与传统戏剧的幻梦，使人们进入自己的心灵深处，发现那种去掉假面与伪善的真实。

现实主义戏剧制造幻觉，史诗剧场则打破幻觉。西方现代主义戏剧思潮给中国新时期戏剧提供了超越20世纪中国戏剧的现实主义正统传统的艺术途径，这是以十年新创挑战百年传统的问题。还有更深意义上的探索，就是用千年传统挑战百年正统。

新剧曾用现实主义正统否定中国传统戏曲，如今现实主义传统出了问题，探索戏剧开始从中国传统戏曲中寻找艺术资源，中国传统戏曲是写意的、审美的，恰好可以否定写实的政治的现代戏剧正统。于是，世纪初的新旧剧之争，到世纪末发生了转向，最传统的变成最现代的，而曾经现代的又变成传统的，中国传统戏剧观念在探索戏剧中复活。与此同时，西方现代主义戏剧又通过布莱希特的史诗剧场，沟通了中国戏曲传统。黄佐临的“写意戏剧观”，恰好借西方现代主义之力，打通中国传统戏曲，挑战“社会主义现实主义”戏剧正统。这是所谓以千年传统挑战百年传统。

1980年代开始的探索戏剧思潮同时表现出两个转向，一是转向西方，用现代主义超越现实主义，于是大量的西方现代主义戏剧理论与实践被介绍到中国，从布莱希特到阿尔托，从梅耶荷德到格洛托夫斯基，从马丁·艾思林到彼得·布鲁克，从皮斯卡托到博雅尔等等，中国探索戏剧也开始尝试他们的现代主义与后现代主义创作方法；二是转向古代，用中国传统戏曲超越现代话剧，于是，探索戏剧纷纷到古典戏曲形式中寻找创新的灵感，并将戏曲形式引入探索戏剧中。在这方面努力最多也最持久的是高行健，高行健从他的《论戏剧观》

开始,就强调在借鉴西方现代戏剧理论的同时,注意发掘民族戏剧形式的潜力,高行健创作对“民族史诗”形式的追求,是这方面最具创造性的探索。

20世纪80年代以来的探索戏剧思潮,试图以纯艺术的方式突破“社会主义现实主义”戏剧传统,从现实主义转向现代主义,从政治转向美学,从话剧转向戏曲,最终回归戏剧艺术本体。但是,超越现实主义并非一朝一夕之事,因为现实主义已经成为中国现代戏剧的传统,因为现实主义早已不是简单的创作方法,而是复杂的、协调知识与权力的意识形态。钟明德认为,“二度西潮”下的中国现代戏剧要实现从现实主义向现代主义的转型,大陆有更多的困难,探索戏剧最终难以撼动根基厚实的现实主义传统与意识形态体制。大陆的“二度西潮”,不仅要面对政治的强力与戏剧自身的惰性,还要抵抗“商品化”大潮的冲击。政治与经济都是实体强大的,在它们面前,美学力量或许微不足道。

相对而言,探索戏剧借助现代主义,将现代戏剧从现实主义中解放出来,使戏剧摆脱意识形态束缚回归戏剧的美学本体,台湾似乎比大陆做得彻底:“台湾八十年代的小剧场运动,在吸收、消化、生产剧场现代主义方面,显得时机和形势都比大陆要好,同时也多少累积了相当的成果。但是,由于台湾的写实主义现代戏剧太弱,小剧场运动的剧场现代主义也因此显得空泛,没有目标,经常给人标新立异、光怪陆离的印象,而没有令人深刻地体认到剧场现代主义在台湾社会的历史性任务。另一方面,就大陆的现代戏剧发展来看,八十年代的一些新声很清楚地指出了写实主义剧场的局限和危机。当写实主义所预设的‘能动的主体’、‘透明的语言’和‘客观存在的真实’,愈来愈无法体现‘四个现代化’之后的生活经验时,剧场的现代主义化似乎是一个迟早必须面对的问题和一个可能的出路。”⁽¹⁹⁾

1980年代开启的探索戏剧运动,几乎“探索”了西方现代主义实验戏剧的各种方向与方法。遗憾是探索戏剧并没有使戏剧走出危机,而是使之陷入更深

的危机。20世纪中国现代戏剧的主要问题,不是没有戏剧创作,而是没有戏剧观众。现代戏剧某几个高峰时刻,戏剧的确也赢得过观众,如抗战时期、“文革”时期,但赢得观众的力量并不来自戏剧艺术,而来自社会动力或政治权力。探索戏剧在现代主义道路上将戏剧“探索到”危机,又乞灵于现实主义,试图通过现实主义召回观众。

新写实戏剧试图打通中国传统和西方现代,重新探索中国戏剧的现实主义道路。新写实戏剧面对的问题是探索戏剧的现代主义困境,现代主义、后现代主义戏剧从反叛现实主义戏剧到反戏剧,激情过后,是剧场的冷清。探索戏剧毕竟是“小众”的艺术,观众散去,戏剧家也没了兴致,又开始怀念现实主义戏剧曾经的热闹。新写实戏剧又称为新现实主义戏剧,它秉承了现实主义传统,也吸收了现代主义的表现手段。新写实戏剧有创作尝试,但无理论自觉。徐晓钟主张“破除生活幻觉,创造诗化意象”,⁽²⁰⁾认为应当将“体验派和表现派的表演特征,在一些有才能的演员身上经常不同程度的结合起来……表演艺术的现实主义是一个广阔而丰富的概念,它应包含符合现实主义美学原则的多种样式、流派和多种的艺术观念”。⁽²¹⁾

新写实戏剧昙花一现,既没有深入的艺术探讨,也没有系统的理论建设。20世纪中国戏剧理论批评史,最薄弱的环节是理论建设。台湾现代主义戏剧运动中,姚一苇被称为“暗夜中的掌灯者”。他的戏剧理论研究梳理西方经典戏剧理论传统,对戏剧的定义、戏剧意志、戏剧动作、戏剧幻觉和戏剧时空处理等问题,都进行了深入的探讨和剖析。姚一苇通晓东西方戏剧理论,时常援引中国戏曲理论阐释西方戏剧理论,其中不乏对中国传统戏剧理论的深刻见解。在台湾戏剧理论史上,马森几乎是与姚一苇同等重要的人物。马森将台湾现代戏剧的现代化前后的形式分为“拟写实”和“写实”两种形态,他认为现代主义与现实主义的区别首先在于戏剧关注的对象不同,现实主义更关注社会问题,包括社会生活及社会正义等;现代主义比较

关注人生和人性问题,包括人生的处境。马森提出台湾戏剧经历过“两度西潮”,第一度西潮是现实主义的,第二度西潮是现代主义的。“二度西潮”的意义是现代主义戏剧观取代了过度政治化、形式化的“拟写实主义”戏剧观。⁽²²⁾

大陆新时期“戏剧观”大讨论,是理论品味最高的一次讨论,黄佐临《漫谈“戏剧观”》在20年后才引发的这场关于“戏剧观”大论辩,焦点在于所谓的“写意戏剧观”。戏剧观大讨论起初的动机是摆脱戏剧意识形态束缚,回归艺术本体,但随着讨论的深入,关注的问题逐渐从戏剧的本体性回归转向创造民族的演剧体系、繁荣话剧创作的问题,前者还是个美学问题,后者已是个文化问题。黄佐临提出斯坦尼斯拉夫斯基、梅兰芳和布莱希特三大戏剧体系,认为中国现代戏剧可以从中选择借鉴,推陈出新,打开中国戏剧创作的新思路。⁽²³⁾

戏剧观大讨论在当时的历史环境下有避重就轻、无的放矢之嫌,陈恭敏在《当代戏剧观新变化》中把不同的戏剧观的变化总结为四点:一、从诉诸情感向诉诸理性的变化;二、从重情节到重情绪的变化;三、从规则的艺术向不规则的艺术的变化;四、从外延分明的艺术向外延不太分明的艺术的变化。⁽²⁴⁾谭霈生提出质疑:“就我国戏剧艺术而言,如果不彻底肃清庸俗社会学的影响,所谓‘个性’、‘主体创造性’、‘创作自由’,都只是空洞的口号……在有些阐明‘新观念’的文章中,不是已经出现否定戏剧艺术基本规律的倾向吗?”⁽²⁵⁾戏剧观大讨论在思想上可能是回避问题,不是揭示问题。中国现代戏剧究竟应该是摆脱戏剧工具论,回归现实主义的本真传统,还是放弃现实主义以及现实主义的社会道义与责任,逃入现代主义形式实验中去?


现代主义在误解现实主义的问题的同时,现实主义也在误解现代主义。现实主义不等于工具论,现代主义也不等于形式论。那么,什么才是新时期戏剧理论与批评的真正问题?清算百年传统,使戏剧回归美学本体?清算千年传统,使戏剧焕发民族精神?

论争有利于激发思想,不利于深入思想。戏剧观大讨论后,谭霈生从“情境说”开始他的戏剧本体论研究,中国现代戏剧已经有近百年的历史,真正缺乏的是系统的戏剧理论建设。宋宝珍在《残缺的戏剧翅膀——中国现代戏剧理论批评史稿》中指出:“在中国现代戏剧理论批评史上,很少看到具有独特创造性的戏剧理论著作,很少看到具有深厚戏剧学术根基的戏剧理论家,更很少看到真正的戏剧理论的学术争鸣,而更多的却是非学理式‘批判’。甚至理论受到轻视,始终没有形成理论的风气,没有形成理论生成的优化环境。”⁽²⁶⁾在这种环境与风气下,几位有限的戏剧理论家所做的工作显得意义重大。

纵观20世纪中国戏剧理论的发展,宋春舫、洪深、陈瘦竹、谭霈生的戏剧

理论研究,构成一条理论探索逐步深化的主线。宋春舫介绍西方戏剧的理论与实践,陈瘦竹试图用西方戏剧理论解释中国戏剧现实的问题,谭霈生则从戏剧本体论研究开始,为中国现代戏剧理论奠基。谭霈生有关戏剧情境的论述,是其戏剧理论的精华部分。谭霈生的戏剧理论是在新时期戏剧摆脱工具论影响,回归艺术本体的背景下产生的。在20世纪80年代初的戏剧观大讨论中,戏剧理论家们要求清除庸俗社会学的影响,重新由本体视角来审视这门艺术。在这场讨论及以后的戏剧理论发展中,谭霈生的戏剧本体论思想成为最富建设性、最系统的理论成果,直接继承20世纪前半叶洪深的戏剧理论探讨。可惜,热衷于论争的理论界对真正的理论研究并不敏感,谭霈生的《戏剧本体论纲》在一家

省级刊物上连载的时候,人们对戏剧理论或争论已经兴趣索然。

一部20世纪戏剧理论批评史,更准确的意义上说,应该是戏剧批评史,因为其中真正的理论建树并不多,即使是批评,也缺乏理论的根据与升华。清点一个世纪的戏剧理论与批评,我们发现戏剧工具论传统建立了,但没有破除;话剧民族化与戏曲现代化的问题提出了,但没有解决;现代主义动摇了现实主义传统,但自身并没有立足之地。大多数的理论浅尝辄止,几乎所有的论争不了了之。20世纪末,中国戏剧理论与批评陷入暮色中的寂静,理论探讨与观点论辩似乎都消失了,不是没有问题,而是没有诚意;不是没有理论,而是没有热情。有人依旧守候着这块土地,不是因为希望,而是因为害怕绝望。

注释:

- (1) 张庚:《话剧民族化与旧剧现代化》。参见周靖波:《中国现代戏剧论》上卷《建设民族戏剧之路》,北京:北京广播学院出版社,2003年版,第305页。
- (2) 余上沅《中国戏剧的途径》,原载于《戏剧与文艺》,1929年5月,第1卷第1期。参见上海艺术研究所话剧室等:《余上沅研究专辑》,上海:上海交通大学出版社,1992年版,第54页。
- (3) 余上沅:《国剧》,原文为英文,篇名为“Drama”。发表于《中国文化论文集》,部分译文载1935年4月17日上海《晨报》。参见上海艺术研究所话剧室等:《余上沅研究专辑》,上海:上海交通大学出版社,1992年版,第77页。
- (4) 余上沅《中国戏剧的途径》,原载于《戏剧与文艺》,1929年5月,第1卷第1期。参见上海艺术研究所话剧室等:《余上沅研究专辑》,上海:上海交通大学出版社,1992年版,第56-59页。
- (5) 洪深:《属于一个时代的戏剧》,作于1928年6月,原载于《洪深戏曲集》,上海:现代书局,1933年版。参见孙青纹:《洪深研究专集》,杭州:浙江文艺出版社,1986年版,第158页。
- (6) 洪深:《属于一个时代的戏剧》。参见孙青纹:《洪深研究专集》,杭州:浙江文艺出版社,1986年版,第158页。
- (7) 洪深:《十年来的中国的戏剧》。参见上海文艺出版社:《中国新文学大系·文艺理论集一》,上海:上海文艺出版社,1987年版,第296页。
- (8) 田汉:《戏剧大众化和大众化戏剧》,原载于《北斗》,第2卷第3、4期合刊,1932

- 年7月20日出版。参见《田汉全集》(第15卷),石家庄:花山文艺出版社,2000年版,第234-236页。
- (9) 田汉:《对于戏剧运动的几个信念》,原载于南京《新民报》日刊,1935年10月10日。参见《田汉全集》(第15卷),石家庄:花山文艺出版社,2000年版,第255-256页。
- (10) 田汉这里所言的“新写实主义”,主要指他在1930年代“左转”之后所推崇的戏剧观念,即根植于大众的生活,不再像20年代那样描写小资产阶级的“灵”与“肉”的冲突并抒发苦闷彷徨的感情,仅仅从个性解放的角度表现反帝反殖民的时代精神,而是注重从社会解放的角度表现当时的矛盾与斗争,在作品中反映阶级斗争、民族斗争的激情。参见陈白尘、董健:《中国现代戏剧史稿(1899-1949)》,北京:中国戏剧出版社,2008年版,第144页。
- (11) 田汉:《戏剧的理论与实践——在国立戏剧学校讲演》,原载于1935年11月17日《北平晨报》。参见《田汉全集》(第15卷),石家庄:花山文艺出版社,2000年版,第261页。
- (12) 何锡章:《中国现代文学“启蒙”传统与古代“教化”文学》。参见《中国现代文学传统》,北京:人民文学出版社,2002年版,第114页。
- (13) 张秋华《“拉普”资料汇编》上,北京:中国社会科学出版社,1981年版,第3页。
- (14) 张庚:《读<日出>》。参见王兴平、刘思久、陆文璧《曹禺研究专集》(下),福州:海峡文艺出版社,1985年版,第11页。
- (15) 黄芝冈《从<雷雨>到<日出>》,载《光明》半月刊第2卷第5期,1937年2月10日。
- (16) 周扬:《论<雷雨>和<日出>并对黄芝冈先生的批评的批评》。参见王兴平、刘思

- 久、陆文璧:《曹禺研究专集》(上),福州:海峡文艺出版社,1985年版,第565页。
- (17) 周扬:《周扬文集》(一),北京:人民文学出版社,1984年版,第67页。
- (18) 布莱希特:《戏剧小工具篇》二十七。参见《布莱希特论戏剧》,丁扬忠等译,北京:中国戏剧出版社,1990年版,第16页。
- (19) 钟明德:《继续前卫——寻找整体艺术和当代台北文化》,台北:书林出版社,1996年版,第192-193页。
- (20) 徐晓钟:《在兼容与结合中嬗变》,载《戏剧报》1988年第4、5期。
- (21) 徐晓钟:《坚持在体验基础上的再体现的艺术》,载《戏剧报》1984年第7期。
- (22) 马森:《西潮下的中国现代戏剧》,台北:书林出版社,1994年版。
- (23) 黄佐临:《漫谈“戏剧观”》。引自杜清源:《戏剧观争鸣集(一)》,北京:中国戏剧出版社,1986年版。

- (24) 张法:《走向艺术规律:改革开放初期艺术学的走向(之一)》,《当代文坛》,2008年第6期。
- (25) 谭霈生:《<当代戏剧观念的新变化>质疑》,载《戏剧报》,1986年第3期。
- (26) 宋宝珍:《残缺的戏剧翅膀——中国现代戏剧理论批评史稿》,北京:北京广播学院出版社,2002年版,第13页。

本文为2008年度国家社会科学基金艺术学国家重点项目“20世纪中国戏剧理论批评史”(项目批准号:08AB02)项目成果,《20世纪中国戏剧理论批评史·导论》。

作者简介:周宁,厦门大学人文学院院长、教授、博士生导师。